

## NOTAS SOBRE EL ESCULTOR FRANCISCO RODRÍGUEZ LARROSA

Alicia Abellán García  
Josefa Cotes Porcel

### 1. FUENTES

**F**RANCISCO LARROSA es un escultor lorquino de nacimiento y aunque desarrolla la mayor parte de su obra artística en Madrid, donde reside hasta su muerte en 1977, nunca perdió los vínculos con su ciudad natal. En 1976 decide donar su obra a Lorca, ante la promesa de exponerla en una sala del Palacio Guevara una vez restaurado como edificio de exposiciones. El legado incluía unas 30 pinturas, 20 esculturas y algunos dibujos.

- Las referencias escritas sobre la vida y obra de Francisco Rodríguez son prácticamente nulas. Únicamente la profesora Cristina Gutiérrez Cortines en el tomo X de la Historia de la Región de Murcia hace referencia a él en no más de ocho líneas. Algunos artículos de prensa mencionan la muerte del escultor y reclaman prontitud en cumplir la promesa de exponer su obra (*Línea*, 9/3/77 y 12/3/77 y *La Verdad*, febrero de 1977); otras anteriores hacen alusión a la restauración de la escultura de San Vicente Ferrer (*La Verdad* 16/10/41) y cartas de D. Joaquín Espín Rael de los años 40 relativas a las restauraciones efectuadas en dicha imagen y a la realización original de la Virgen del Pilar. Igualmente el catálogo de la exposición con su obra celebrada en Lorca tras su muerte, redactado por Juan Guirao.
- La principal fuente ha sido la obra del escultor que, desgraciadamente, permanece oculta casi en su totalidad en los sótanos del Centro Cultural de la ciudad y en algunos despachos del Ayuntamiento.
- La aportación de Juan Guirao García, encargado de los trámites de la donación y de entrevistas con el escultor, que nos ha transmitido aspectos de su personalidad, de su vida, de

su obra, aunque hoy lamenta no haber podido ahondar más en su estilo artístico. En esta línea mantenemos contactos con sus sobrinos y con toda la familia que van a desvelarnos muchos aspectos todavía oscuros (círculo artístico, preocupaciones, interés literario, biblioteca, etc, ...).

- A través de sus maestros (Capuz, Bourdelle) y del panorama artístico murciano, español e internacional de finales del siglo XIX y principio del XX, buscando semejanzas, influencias o líneas totalmente contrapuestas.

### 2. BIOGRAFÍA

El artista al que dedicamos las siguientes breves páginas fue bautizado en la parroquia de San Mateo el 24 de enero de 1904 con el nombre de FRANCISCO JAVIER DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS RODRÍGUEZ LARROSA. Su nacimiento se había producido el 3 de diciembre de 1903 a las 10 de la noche. Según la dirección que consta en el registro de bautismo nació en el domicilio de la Calle Alta nº 32; sin embargo, en el padrón de 1900 consta que la familia residía en la calle Ruiz Llamas nº 1. Teniendo en cuenta que las viviendas estaban muy próximas, probablemente hubo un traslado de domicilio a la calle Alta, que desemboca junto a la Plaza de la Concordia por la de Alfonso X el Sabio. Muy cerca vivía Doña Concha Egea Larrosa, prima hermana del escultor, lugar frecuente de peregrinación de Francisco desde Madrid a Lorca.

**Abuelos y Padres.** Hijo de JUAN RODRÍGUEZ GÓMEZ Y ANA LARROSA VALDÉS. Los abuelos paternos, Juan Rodríguez Ruiz y Aurora Gómez Ayala y los maternos, Antonio Larrosa y Manuela Valdés Meca.

La abuela materna al enviudar casó con Antonio Rodríguez y tuvo dos hijos que fueron Miguel y Antonio, aunque ella aportaba al nuevo matrimonio a Teresa y a Ana Larrosa y un hermano soltero, Angel Valdés. De economía bastante saneada, compartía en régimen de aparcería una finca situada en el término de La Hoya llamada "Casa Calistro" y tenía rentas inmobiliarias en el moderno barrio de San José. Su principal fuente de ingresos era una reconocida confitería de nuestra ciudad.

Sobre Miguel Rodríguez Valdés, tío del escultor, hay una biografía realizada por Miguel Rodríguez Cachá, hijo de Antonio y por tanto sobrino del primero, que es ilustrativa del ambiente en el que se desenvolvía una rama de esta familia de clase media, sin apuros económicos y con un bagaje cultural y político interesante en el marco de la baja edad contemporánea lorquina.

Francisco Rodríguez Larrosa heredó probablemente de esta rama de la familia el apego por su país, por su ciudad natal y el enorme amor a la cultura que siempre le acompañó.

**Los Hermanos.** Francisco fue el menor de siete hermanos. Su hermano mayor Juan Rodríguez y Francisca Martínez Salas fueron padrinos del bautizo, y así figura en el libro de registro de bautismos. De los siete hermanos habidos del matrimonio actualmente no vive ninguno.

Aurora Rodríguez Larrosa, la primera hija del matrimonio, murió a los 36 años y tuvo una hija, Eloisa, que actualmente tiene 85 y es un poco, junto con sus hijos, la memoria viva que nos ha dado referencias de Francisco. Eloisa, se casó con un señor de Cartagena apellidado FERRAGUT PACHECO, lo cuales vivieron en Murcia y después se trasladaron a Madrid. Los hijos del matrimonio, Rocío, Eloisa, José Manuel y Julio; son los varones, también pintores siguiendo las enseñanzas que aprendieran de su tío, los que *guardan parte de la obra artística que no está donada al Ayuntamiento de Lorca y constituyen la vía más directa para tener noticias del artista.*

El segundo hermano, Juan Rodríguez Larrosa, tuvo una única hija, Anita, que actualmente reside en Francia. Del resto de los hermanos apenas

tenemos información: Manuela, Roberto, Eulalia y Teresa. En último lugar, Francisco Rodríguez, en torno al cual gira este artículo.

**Situación en Lorca.** La familia de Francisco Rodríguez Larrosa siempre había vivido en Lorca; no obstante, cuando el menor de los hermanos tiene cinco años marchan todos a Madrid, probablemente buscando mejores perspectivas de tipo profesional para sus hijos. El padre era músico y la madre una empedernida lectora; de ambos heredaría esa vena artística que con el paso del tiempo desarrollará.

Traslado a Madrid y aprendizaje. La situación de la familia en la ciudad de Lorca transcurrió sin penalidades ya que vivían de las rentas de unas tierras, como queda dicho.

En Madrid ingresa Francisco en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, hoy desaparecida, y allí aprende dibujo con Cayetano Alcorla, del que nada sabemos. Aprendía con sorprendente rapidez a dibujar, pidiéndole al maestro pronto que le enseñara a pintar. Después de esta formación se incorpora a la Escuela de Artes y Oficios como discípulo de José Capuz, miembro éste de una dinastía de escultores formados en el Barroco. Capuz había obtenido en dicha Escuela la cátedra de vaciado y modelado en 1919, había viajado por el extranjero y conocía la obra apasionada y romántica de Rodín; entró en contacto con la experiencia de la plástica griega en el taller del impresionista Antoine Bourdelle y trabajó personalmente con Pablo Alberto Bartholomé. Capuz en su experimentación iniciaba la vuelta a la sencillez y la búsqueda de una plástica pura; Larrosa, que aprendió modelado con él, quedó impregnado de esta "manera de hacer".

Es probable que Capuz le hablara de sus experiencias, sobre todo de la parisina, y le animara a conocer la obra de otros escultores. De esta etapa, hay que mencionar el "Busto de Eloisa" que *hacen entre ambos. En él se aprecia claramente la nota limpia y clásica de ese rostro real captado en bronce, con rasgos delicados sin llegar a ser frágiles que preludian la influencia del maestro en su discípulo predilecto, como él mismo señaló en más de una ocasión.*

Experimentación propia y personal. A partir de aquí, Larrosa inició una experimentación continua con toda clase de materiales y en diversos campos que finalizaría solamente con su muerte. Construyó sus modelos en barro, en escayola y trabajó admirablemente la madera, dio pasos con el mármol y toda clase de piedra y finalmente optó para la mayor parte de su producción por el bronce, porque evidentemente se ajustaba más a la expresión de sus ideas y a la habilidad de sus manos.

La vivienda habitual de Madrid fue la situada en la calle Hermosilla, en el barrio de Salamanca. Su madre, fue la compañera inseparable hasta su fallecimiento. Había entre los dos una relación muy fuerte, llena de respeto y cariño. Ella le inculcó ese amor por la lectura que siempre le acompañó. De hecho, hay una obra pictórica en la que la retrata en la biblioteca de la casa y en actitud de leer. La madre será como una constante en su obra. Trabajaba a veces en una habitación de esta casa, pero no era su lugar habitual ya que tenía un estudio situado en la c/ Pérez de Ayuso nº 16 y otro en c/ Alcántara nº 32.

Alternaba su actividad artística con visitas al Círculo de Bellas Artes y le acompañaba siendo un niño su sobrino Julio Ferragut, que guarda actualmente parte de los dibujos que ejecutó en vida; el resto está en Lorca. Recuerda su sobrino que era un magnífico dibujante, con gran facilidad para enseñar y para aprender. La soltura sobre el desnudo femenino la adquirió aquí.

A mediados de los años 20 Larrosa pasó una temporada en París en casa de su hermano, presidente de la Cruz Roja, y parece ser que visitó y colaboró en el taller de Antoine Bourdelle (1861-1929) que se encontraba entonces en plena fama y madurez. Conoció en este periodo la obra de Rodín y posiblemente la de Giacometti, mas lo que es evidente es que se familiarizó con el ambiente escultórico y plástico de aquel momento. Es también probable que conociera la obra de Giacomo Manzú, Mestrovic, Kolbe, Lehbruck, etc.

Después del viaje a Francia regresa de nuevo a Madrid donde comienza verdaderamente su labor como escultor, alternándola con su formación y visitando el Círculo de Bellas Artes, con el que

siempre mantuvo contacto, lugar de encuentro y aprendizaje de numerosos artistas.

Interrelaciones entre su formación y la obra artística. La realización de su obra está condicionada por su carácter tímido que le lleva a ser muy exigente consigo mismo. Sin embargo, en contra de lo que indica Gutiérrez Cortines, no destruyó parte de su obra ni la rehizo, sino que más bien fue un hombre que hacía hincapié en sus limitaciones y poco en sus valores, lo que le llevaba a no prodigarse mucho a la hora de exponer su obra. De formación casi autodidacta, austero y fumador impenitente, no era hombre de tertulia ni alterne.

Era selectivo intelectualmente, pero no socialmente. Amaba el mundo de la cultura y devoraba teatro, novela y poesía y asistía a eventos relacionados con sus gustos. Pasaba largas horas en casa leyendo e intercambiando esa pasión con su madre. En su biblioteca encontramos la poesía total de Rubén Darío, de Rafael Alberti y de García Lorca, del que nos cuenta la familia que podía recitar sus obras de memoria. De Teatro, su pasión por "Esperando a Godot" de Samuel Becket, que le impresionó, así como las producciones para la escena del mismo Lorca y Valle Inclán.

El cine era otra de sus pasiones. Su actriz preferida, Ana Magnani; alababa todo el ciclo del neorrealismo italiano. En algunas de sus pinturas se puede apreciar esa influencia.

Políticamente vivió una época llena de dificultades. Pasó la guerra civil prácticamente encerrado en Hermosilla, que se convirtió en un barrio intocable por unos y por otros; quizá por ello sobrevivió, aunque encerrado en la tragedia de la soledad. Detestó toda violencia, algo que le afectaba mucho. Esencialmente bueno, su mundo lleno de sentimientos padeció el dolor de esos días terribles de la guerra. De esta etapa data un "Autorretrato", de mirada expresiva y en tonos ocres que nos habla de soledad. Por entonces esculpe la figura, perdida, de un niño.

Acabada la guerra, buscó en el campo la paz ausente, en la Dehesa de la Villa, en los paseos por el Retiro y en una casa que había comprado en un pueblo de Avila llamado La Cañada. Fre-

cuentó también la costa gallega donde experimentó la fuerza y el sosiego del mar y sintió el deseo de plasmar esa imagen en sus dibujos. Aunque aparentemente parecía un hombre tranquilo, sus nervios se disparaban con todo lo relacionado con el arte.

Las entrañables relaciones con la ciudad de Lorca y los desplazamientos temporales al marco de sus orígenes. En los años de la posguerra vuelve a Lorca. También lo hizo José Capuz en 1941 con el objeto de realizar la Virgen de los Dolores para el Paso Azul y es probable que coincidieran. En casi toda España había demanda para reparar imágenes dañadas en la contienda y como los escultores dedicados al arte religioso no eran suficientes se recurría a los del campo profano. En este contexto fue llamado Larrosa a la ciudad de Lorca.

Fue precisamente a partir de estos años, como el propio artista manifestó, cuando comenzó su etapa de madurez de la que saldrían sus mejores creaciones. Las visitas a Lorca, según las cartas que se guardan en el Fondo Cultural Espín de dicha ciudad, fueron en 1941, 1943 y 1948.

Durante estos periodos restauró la escultura de San Vicente Ferrer, situada en la calle Corredera, esquina con la plaza de San Vicente. Hizo nuevas la cabeza y manos y recompuso los pliegues del manto y la capa. Capuziano de rostro, con facciones anchas, ojos grandes y rasgados, arcos superciliares finos y profundidad en la mirada del santo. Son notas que se aúnan para potenciar la espiritualidad que se desprende de la imagen que ha de ser contemplada desde la confluencia de las calles. La restauración fue realizada, según las cartas de Espín Rael, sobre el año 1943.

De 1948 sería la Virgen del Pilar ejecutada para reponer a la desaparecida en el ángulo de la casa de los señores Arcas y encargada a “un hábil artista de proceder culto y piadoso que dará ejemplo para la recuperación de las demás efigies destruidas”. Es una imagen alargada y estilizada, de rostro dulce y juvenil. Espín Rael, que dijo de Larrosa que esculpía con acierto y arte, no estuvo muy contento con el resultado de esta escultura

porque no reflejaba lo que se quería por aquel entonces: “una intensa piedad”. Hay una gran tradición en todos los pueblos de España, que aún se conserva y que proviene de la Edad Media, de situar hornacinas, altares y triunfos, con una función piadosa y catequizadora, en enclaves visibles de calles y plazas.

Realizó las cabezas del trascoro de la colegiata de San Patricio que coronan ese pétreo retablo esculpido por Nicolás Salzillo, padre de Francisco, ensalzado originalmente en su calle central por la Inmaculada de Dupart.

**Manifestación pública de su obra.** Su relación con las Galerías, Exposiciones y Certámenes fue bastante esporádica como se aprecia en sus escasas participaciones.

- En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1928, llevó el “estudio de cabeza en escayola”, perdido por ser un material frágil.
- En la de 1936 presentó la escultura de un niño, hoy perdida; tomó como modelo al hijo del Conserje de la Escuela donde él estudió.
- Realizó dos exposiciones individuales, en Sala Edicasa en 1960 y en la Sala Merano en 1976, un año antes de su muerte.
- Presentó seis obras a Certámenes de Artes Plásticas de 1961 a 1973.
- Acude a las exposiciones de pintores de Africa de 1961, 1963 y 1972.
- En 1976 lleva una escultura a la Exposición Nacional “Francisco Salzillo”.
- En 1978, en febrero, se hace en la ciudad de Lorca a instancias de Juan Guirao, archivero y cronista de dicha ciudad, la última exposición con casi toda su obra, a modo de homenaje póstumo.

### 3. ESTILO DE SU OBRA

Larrosa se muestra como un artista ecléctico que reúne múltiples influencias. Su exigencia personal y artística por encontrar un estilo propio le llevaron a legar una obra que abarca muestras de diversas vertientes, pudiendo decir que su trabajo se sitúa a medio camino entre un naturalismo estilizado teñido de geometrismo poscubista



*Exposición en Sala Merano (1976)*

(Bourdelle, Capuz) y un expresionismo lírico, no agresivo (Lehmbruck, Kolbe, Mestrovic, Manzú); sin olvidar la presencia nostálgica del arte africano que conoció bien y admiró mucho (máscaras de la cultura de Benin, Costa de Marfil).

#### Características generales

- **Vanguardias, sencillez y purismo de las formas.** A partir de los años 30, casi todos los artistas se debatían entre hacer un arte de raíz popular que acercara el arte al pueblo, o bien optar por la influencia de las vanguardias que llegaban desde Europa, trayendo un arte, a veces, que rompía con la tradición existente en todos los países. Los artistas se definieron en torno a esos movimientos o pasaron de uno a otro con la resolución de sus dudas a través de su propia creatividad. Larrosa se movió entre la creación de raíz popular y la influencia de las vanguardias, de la que no pudo sus-

traerse, sobre todo del cubismo, confesándose un gran admirador de Picasso. Gaya Nuño también hace referencia a esa pureza de las formas, sobre todo en escultura, en el periodo de entreguerras.

- Naturalismo estilizado, sin abandonar nunca lo académico. Rompe con la escultura tradicionalista heredera del clasicismo (forma perfecta, bien proporcionada) para adentrarse en las nuevas corrientes del siglo XX, disgregadoras de las formas perfectas, introduciéndose en la modernidad desde diferentes corrientes.
- Expresionismo más lírico que agresivo conectando con la escultura europea como Lehmbruck, Kolbe, Mestrovic, Giacomo Manzú, etc., reflejando una fuerte espiritualidad interna que se manifiesta en formas estilizadas que recuerdan algunas figuras góticas.

- Interés por la figura humana desde un punto de vista existencialista mostrando su soledad, su aislamiento, su drama interno. No hay que olvidar que Larrosa realiza su obra en un periodo de postguerra tanto nacional como europea. Conexión con Giacometti que Sartre considera prototipo de artista existencialista; su obra, imagen de la condición existencial del hombre.
- Formas puras, simples, directamente recogidas de Capuz y de Bourdelle.
- Lisura y suavidad en el modelado del bronce aunque no faltan ejemplos de un tratamiento casi impresionista (como en su escultura "Sombras"). No presenta en la belleza masculina grandes volúmenes de planos y pliegues; su elegancia está en la figura desnuda con líneas simples y puras.
- Trabaja todos los materiales: mármol, madera, escayola pero, sobre todo, el bronce.
- Prescinde del pedestal habitual, alto, conmemorativo. Coloca un pedestal bajo, poco visible, que acerca su obra al espectador, en consonancia con la escultura moderna.
- Su obra es de tamaño diminuto, quizá influencia de Giacometti. La conquista de lo diminuto. El arte se condensa en pocos centímetros. En este sentido vuelve al arte prehistórico.

#### Temática

Religiosa (San Sebastián, Crucifijo, Cristo y San Juan Bautista en el Jordán, Maternidad,...). Simbólica (Cabeza de héroe, Primavera, Tres sombras, África, Victoria Áptera, Manantial y Cariátide). Cotidiana (Cabeza de la madre, Muchacho herido, Muchacho sentado, Éxtasis, Arrodillado, Labrador).

#### Clasificación

Su obra podría clasificarse del siguiente modo: Realista ("Retrato de mi madre"). Impresionista ("Sombras"). Naturalismo estilizado ("San

Sebastián", "Manantial", "Primavera"). Cubismo ("Niño sentado", "Niño herido"). Arcaísmo ("Victoria Áptera", "África", "Cariátide"). Expresionismo ("Cristo y San Juan en el Jordán", "Crucifijo", "Arrodillado"). Arte Africano ("Cabeza de Héroe").

## 4. OBRA ESCULTÓRICA

RETRATO DE MI MADRE (1938).- 23 x 20 x 16. Cabeza realizada en madera policromada. Retrato realista, refleja el paso de los años (la madre tiene 78), flacidez de los pómulos, sin arrugas, apenas marcado el rictus. Recuerda las "imagine maiorum" del arte etrusco, con algo cercano al rigor mortis. El escultor estuvo muy apegado a ella, permaneciendo a su lado hasta que murió. La figura de la madre se agranda en la vida de Francisco pareciendo como un icono a lo largo de toda su producción tanto escultórica como pictórica. En este retrato aparte de lo subrayado se reflejan los aspectos físicos y espirituales de la que en vida fue su amiga y madre. Persona ama-



*Retrato de mi madre*

ble, refinada, armoniosa, equilibrada, que siempre dio luz a Francisco. Las carnaciones del rostro son de un mate rosado como si el tiempo se hubiera detenido, aprisionando el realismo de esa imagen fugaz en un trozo de madera. El trabajo del encarnado y el sistema de inscrustaciones debió de conocerlo a través de Capuz que desarrolló una obra interesante para la cofradía marraja de Cartagena y para otros lugares de España. En 1929 hace "Cabeza de su madre en madera" (perdida); ésta la realiza en 1938 en madera policromada. Una copia de la misma es la que está depositada en el Archivo Municipal de Lorca.

**LAS TRES SOMBRAS (1945).**- 19 x 13 x 15. Boceto en bronce que posteriormente realizaría en yeso (Exposición Merano 1973). La iconografía la recoge de Rodin, de las sombras que realizara para las llamadas "puertas del infierno", aunque no las definitivas sino otras ejecutadas en 1880; también Rodin haría otras en yeso. La técnica es impresionista: ductibilidad de las formas,



*Las tres sombras*

destrucción de los límites tradicionales del objeto, vibrante modelado, representación fugaz (Degas, Medardo Rosso, Bourdelle) que apenas saca los rostros del bloque, valora la incidencia de la luz sobre el objeto, con lo que la pieza adquiere cierta inmaterialidad. El pedestal, apenas insinuado. Le preocupa captar la atmósfera que rodea a los personajes, el dinamismo del grupo, algo que no pasará desapercibido para los futuristas italianos como Boccioni (formas de continuidad en el espacio). Iconográficamente las sombras se identifican con el alma, con su parte instintiva, con las pasiones: envidia, soberbia y avaricia; aparecen en el infierno de Dante en el canto segundo y simbolizan los temores del protagonista provocados por haberse apartado de la virtud; se habla de las tres mujeres que intentan ayudarlo desde el paraíso, entre ellas Beatriz por amor. Por otra parte, no hay que olvidar que estamos en la postguerra mundial y puede hacer alusión a los vicios, a las pasiones que llevaron al hombre a la guerra; así frente al primitivismo de la guerra busca lo que de racional hay en el alma del hombre.

**MATERNIDAD O MIRIAN (1950).**- 57 x 41 x 18. Tema muy recurrente en la imaginería española de finales del XIX y principios del XX (Picasso, Alberto Sánchez, Canals, Gargallo, Julio Gonzalez, ...) y europea (Severini, Guido Rosi, Henri Moore, ...). Bronce con formas ovoides, cerradas y orgánicas. Supone un paso significativo en la pureza y simplificación de las formas. Recuerda a las de Henri Moore del que conocería una exposición suya que se mostró en Madrid quedando impregnado de esa plástica voluminosa de formas redondeadas y contornos suaves. A Arp y Planes los evoca en los rostros apacibles, en las sutiles incisiones y líneas envolventes que eliminan cualquier sugerencia erótica y muestran un rostro de gracia y plenitud de la mujer. Sus manos recuerdan a la de Rodin en "La Catedral". La madre es la imagen del alma que el hombre proyecta sobre un ser de sexo contrario, símbolo del inconsciente colectivo. Años de posguerra, elevado número de viudas, canto a la vida a la esperanza. Por último indicar que esas manos excesivamente grandes con respecto al conjunto de la obra adquieren un valor expresivo (ternura, amor...). Ubicada en la Sala de Recepción del Alcalde, Ayuntamiento de Lorca.



*Maternidad*

**CABEZA DE HÉROE (1953).**- 26 x 20 x 20. Representa la cabeza de un soldado. La esencia del héroe anónimo, expresada a través de esos grandes arcos superciliares, nariz recta, boca angulosa y cerrada, semicírculo simple y llano, esbozado a la mínima expresión el casco militar, para presentar al mundo el verdadero protagonista de la guerra: el soldado. Larrosa hace referencia a la guerra de Corea (una prueba del enfrentamiento entre los dos bloques). Influencia de las máscaras de la cultura de Benin (ojos como incisiones). El la concibió para engazarla en un tubo de acero rodeado de una maraña de alambres recordando las trincheras de la guerra, con lo cual la obra adquiere una connotación de crítica histórica social. Picasso se había referido a la misma guerra en su "Masacre de Corea" de 1951. Al repetirse tanto el tema era una prueba evidente del impacto que había causado esta guerra en el mundo artístico.

**SAN SEBASTIÁN (1955).**- 70 x 27 x 30. De similitud con el esclavo de Miguel Angel en la disposición de los brazos. La familia nos manifestó la devoción y el estudio que había hecho de la obra del genio italiano. Naturalismo con tendencias ya expresionistas. Recupera la plástica renacentista, formas suaves, contraposto, con la anatomía apenas esbozada; nada que ver con las formas ampulosas, macizas y musculosas del San Sebastián de Mantegna. Refleja el movimiento (San Sebastián de Pollaiuolo, uno de los máximos representantes del movimiento florentino del Quattrocento). Crea espacio interior (los miembros se abren y abrazan atmósfera). El expresionismo se refleja en el rostro (pathos, que recuerda la cabeza de Meleagro de Scopas: boca entreabierta, ojos mirando al infinito, ...) pero sobre todo en la torsión de los miembros que invadido por el dolor retuerce en posiciones divergentes que rompen el bloque compacto y dan gran inestabilidad a la figura. Hay un cierto recuerdo de "La edad de Bronce" de Rodin.

**PRIMAVERA (1951).**- 60 x 12 x 16. Figura femenina desnuda que sintoniza con la primera etapa de Lehbruck "Figura femenina de pie" dentro de la órbita clasicista heredada de Maillol en Francia y de toda la escultura mediterránea (Clará, Hugué), pero con una peculiar espiritualización en donde el tema por excelencia será el desnudo femenino de canon estilizado sin alusión a lo narrativo. Obra llena de movimiento, de líneas contrapuestas: la cabeza, los brazos, la pierna indican direcciones distintas. Mira más que a la escultura clásica a la escultura gótica francesa estilizada y manierista. Quizá influencia de la máscara africana en el rostro (labios gruesos, ojos rasgados). Es una figura alegórica, el despertar a la vida, esperanza: los brazos que emergen, que están a punto de abrirse (postguerra civil española). Figura como envuelta en un paño que vela las formas.

**MANANTIAL O JOVEN DE PIE (1959).**- 64 x 21 x 12. Figura alegórica muy relacionada con la anterior y con la primera etapa de Lehbruck "Joven de pie. 1913". El desnudo como metáfora de espiritualidad. Destacan aspectos arquitectónicos en donde el torso y una pierna forma un pilar apuntalado por la otra pierna levemente doblada y sobre una especie de remolino (agua). Esta

pose adentra el espacio envolvente un contorno interior geométrico de acentuada verticalidad gótica. Codos angulosos.

MUCHACHO SENTADO (1950).- 108 x 50

MUCHACHO HERIDO (1957).- 108 x 50. Son las dos esculturas en bronce de mayor tamaño. Semejanzas con el "Adolescente sentado" de Lehmbruch, de medidas similares. Abrazan el espacio circundante con las extremidades, a modo de receptáculos espaciales. Simbolizan la soledad, la desesperación, la aflicción humana. Estilización, los planos casi cubistas, geometrismo, breves incisiones caligráficas para mostrar la curvatura del abdomen, la expresión del rostro apenas insinuado. Cuerpo desnudo resuelto en estructuras planas y estilizadas.



*Muchacho sentado*

CARIATIDE (1955).- 40 x 10 x 14. Influencia clásica arcaica o del arte egipcio. Movimiento contenido. Ropajes estilizados: una amplia túnica sin pliegues que deja al descubierto los miembros inferiores y que se pega al cuerpo reflejando una somera anatomía muy alejada de las cariatides clásicas, no hay concesión al detalle. La disposición de los brazos sobre la cabeza ayudan a aumentar la base del soporte y ocultan un rostro apenas esbozado, la sombra de los brazos no lo dejan ver. Recuerda en la disposición de los brazos a la tercera señorita de Avignon. También relación con Modigliani y el arte primitivo africano, el cual posee una cariatide con semejante disposición de los brazos (el motivo literal procede de una silla de los jefes de la tribu sostenida por cariatides). En esta misma línea el canario Eduardo Gregorio, contemporáneo de Rodríguez Larrosa, realiza unas cariatides negras tomadas del arte africano.

VICTORIA APTERA (1960).- 42 x 8 x 13. La iconografía es clásica pero las formas recuerdan el mundo arcaico (xoanas) y egipcio. También al arte de las Cicladas (ídolos esquemáticos, formas simples, puras,...) no aparece ni corona ni vara, los brazos son los símbolos de la victoria.

ÁFRICA (1962).- 40 x 9 x 19. Figura femenina desnuda sedente: hieratismo, frontalidad, formas simples. Peinado como en la cultura de Benin a modo de amplios surcos. Refleja lo intemporal, lo simbólico, el más allá.

ÉXTASIS (1969).- 32 x 13 x 9. Obra realizada en escayola. Es una meditación trascendental. La figura apenas esbozada, a medio salir del bloque recordando a Rodin (Donaide). Influencia de Giacometti (cintura hundida). La técnica recuerda a la escayola lacerada, con raspaduras y al movimiento europeo de los años 50 "Abstracción-Creation". "Éxtasis" de José Clará (1878/1958), artista fundador del clasicismo mediterráneo. Formas sugeridas, insinuadas que salen de la materia y se desprenden de ella.

EL LABRADOR (1969).- 40 x 12 x 9. Más que una escultura es una idea, una reflexión sobre la situación del campesinado; nada hay en él de anecdótico, de accesorio; lo imprescindible para que la idea quede clara: desea que su situa-

ción cambie, que la Providencia no lo abandone. Con esta obra entra en la óptica realista, alejada de todo idealismo, en la tradición iniciada por Millet en pintura; recogiendo igualmente la influencia de Constantin Meunier, representante de un nuevo estilo: "la épica del trabajo", en donde glorifica las tareas más humildes en los sujetos innominados de la plebe. Elige a un campesino escuálido, descalzo, semidesnudo, pobre; nada que ver con el aspecto heroico y fuerte de los tipos de Meunier que abatido deja caer sus brazos e implorante alza su vista al cielo esperando el preciado regalo para sus tierras. Reduce al mínimo los detalles realistas: no pelo, rostro esbozado, un cordoncillo en la cintura habla de su ropa.

CRISTO EN EL JORDAN (1956).- 54 x 19.

SAN JUAN BAUTISTA EN EL JORDAN (1956).- 58 x 30. Fiel a la iconografía clásica, se le representa con un cayado en la mano izquierda (aquí una cruz), una concha bautismal en la derecha y semicubierto con una piel de cordero o camello. Más parece relieve que bulto redondo. Forma pareja con la figura anterior. Relacionado con el expresionismo lírico adelgazando y estilizando. Recuerda a la pintura levantina caligráfica y siluetada. Revolución iconográfica al representar un Cristo escuálido, antiestético.

CRUCIFIJO (1956).- 66 x 35. En la misma línea que los anteriores: esquemático, superficies planas, líneas caligráficas. Un Cristo que sufre, contraído y curvado por el dolor a punto de desclavarse, de caer solo.

ARRODILLADO (1973).- 45 x 23 x 21. También en la línea de Lembruck. Espiritualidad, sufrimiento, expresionismo, rigor formal. La realiza tres años antes de morir. Es su propia vida, su final.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. Manual de Técnicas Artísticas. Madrid, Historia 16, 1997.
- ARGAN, G. C. El Arte Moderno. Valencia, Fernando Torres, 1977.
- BOZAL, V. Pintura y escultura española del siglo XX. Madrid, Espasa Calpe, 1995. Summa Artis, Vol. XXXVI, XXXVII.
- CIRLOT, E. Escultura Siglo XX. Barcelona, Labor, 1956.
- GAYA NUÑO, J. A. Arte del siglo XIX. Madrid, Plus Ultra, 1957. Ars Hispaniae.
- GAYA NUÑO, J. A. Formas de la escultura contemporánea. Historia y panorama. Madrid, Aguado, 1966.
- GAYA NUÑO, J. A. La Escultura Contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1957.
- GÓMEZ, M. E. Pintura y escultura española del siglo XIX. Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. José Capuz: un escultor para la cofradía marraja Cartagena, Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. La pasión cartagenera. Mariano Benlliure y José Capuz. Cartagena, Asociación Procesionista del Año, 1998.
- HOFFMANN, W. Escultura del siglo XX. Barcelona, 1956.
- MARCHAN FIZ, S. Fin de siglo y los primeros "ismos" del siglo XX. 1890-1917. Madrid, Espasa-Calpe, 2000. Summa Artis, Vol. XXXVIII.
- RODRÍGUEZ CACHÁ, M. Hijos ilustres de Lorca. Miguel Rodríguez Valdés. "El Castelar Lorquino". Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 1992.
- WITKOWER, R. La escultura: procesos y principios. Madrid, Alianza Forma, 1981.